

происхождению» [7, с. 145], которое переплавилось в жанрообразующее карнавальное начало, что и сделало столь востребованной, продуктивной и демократичной соответствующую жанровую форму.

Что же касается «рафинированной» романной формы, предъявленной в свое время И. С. Тургеневым, то на ее счет следует пока удовлетвориться обнадеживающим пророчеством Достоевского: «О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса» [8, т. 3, с. 455].

-
1. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
 2. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997.
 3. Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987.
 4. Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М., 2000.
 5. Подробный сравнительный анализ романов А. Иванова и Л. Улицкой см.: Рель Г. М. Черты романа XXI века в произведениях А. Иванова и Л. Улицкой // Нева. 2008. № 4. // URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/4/re11.html>
 6. См.: Шалев М. Русский роман. М., 2006.
 7. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000.
 8. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.

Т. Ф. Семьян
г. Челябинск

Жанрово-родовые визуальные маркеры прозаического текста

Концептуальная двойственность существования литературного текста (с одной стороны, внешнее, визуально осязаемое, в виде материального объекта, с другой – внутреннее, как совокупность идей, как цельный замкнутый мир) генерирует эстетическое единство художественного произведения, выстраивает модель действительности во всей возможной полноте ее выражения. Согласно теории знака, внешняя форма («форма выражения») должна соответствовать внутреннему

содержанию, следовательно, визуальный облик литературного текста, выступая в качестве «материального носителя» значения, должен быть связан с «идеальным носителем» – соответствующим образом-представлением.

Визуально-графические средства являются одним из способов организации читательского восприятия и оптимизируют отношения «автор – текст – читатель». Отклонение от основного графического фона визуально выделяет соответствующую часть текста, сигнализируя читателю о ее особом композиционном и тематическом статусе. Поэтому элементы визуального облика являются одним из модусов интерпретации текста. Любое изменение внутритекстового стандарта нарушает автоматизм восприятия, вызывая у читателя дополнительное усилие, сначала зрительное, потом интеллектуальное. Говоря о проблеме рецепции визуальных элементов текста, следует отметить, что условием адекватности восприятия является наличие у читателя культурного опыта; визуальные знаки текста должны быть вписаны в определенную традицию. Ю. М. Лотман указывал, что «все участники коммуникации должны уже иметь какой-то опыт, иметь навыки семиозиса» [1, с. 250]. Визуальный облик текста манифестирует определенный «порядок культуры», так как исторически он менялся и зависел от типа мышления, а также эстетических особенностей эпохи. Например, принцип обозначения начала абзаца или раздела формировался длительный период; самый древний – это принцип цветового выделения, который идет от славянской рукописной книги: это «красные строки», написанные киноварью. Важнейшим этапом в развитии русской литературы, сформировавшим два принципиально разновекторных визуальных типа текста, является разделение в XVII веке двух дискурсивных потоков – это стих и проза. Поэт Н. Гумилев писал о том, что «поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией...» [2, с. 421]. Одним из самых ярких эпизодов в истории визуализации русской литературы можно считать появление в эпоху барокко так называемых фигурных стихов. (Мы говорим именно о русской литературе, так как фигурные стихи были известны еще в античную эпоху.) На очевидную связь визуального облика фигурных стихов с содержанием указывает поэт и литературовед С. Бирюков: «Известные стихи Симеона Полоцкого в виде сердца и звезды были картинками, да и вывешивались в качестве назидательных картинок с секретом, который предстояло разгадать, усвоив, таким образом, некий нравственный постулат» [3, с. 237].

Членение текста рубрикацией, выделение любого элемента внешней композиции (посвящение, эпиграф и т. д.), визуальная оппозиция стихотворного и прозаического текста и даже понимание буквенных знаков того языка, на котором представлен текст, подготовлено предшествующей традицией и наполнено определенным содержанием: все эти зрительно воспринимаемые формы конвенциональны и должны быть «опробованы» читателем опытным путем.

Визуальный облик текста является сигналом установки на родовую идентификацию произведения; при визуальном восприятии сознание читателя включает предлагаемое произведение в ту или иную культурно-историческую парадигму. При первом знакомстве с произведением читатель, прежде всего, решает для себя вопрос о родовой принадлежности текста – проще говоря, определяет, что он будет читать: стихи, прозаическое произведение или пьесу. Главным критерием здесь выступает плотность заполнения страницы. Стихотворный текст традиционно занимает центральное, симметричное оси положение на плоскости страницы, и в данном случае можно говорить об актуализации белого поля, выполняющего функцию рамки. Кроме того, сама фактура стиха обладает значимой визуальной природой, так как стихотворная речь организована не только линейно, но и вертикально. Именно в этой особенности стиховеды усматривают единственное принципиальное различие между стихом и прозой.

В драматическом тексте также наличествует вертикальный вектор (задаваемый уже в списке действующих лиц), который формируется частотным использованием абзацных отступов, необходимых для выделения реплик. Кроме того, в драматическом тексте нет объемных описательно-повествовательных фрагментов, которые в эпическом тексте доминируют. Традиционно, плотно заполненное текстом пространство страницы означает для читателя повествовательный дискурс: пейзаж, лирическое или философское отступление, описание событий и т. д., то есть зону речи автора, персонифицированного рассказчика. В то время как вертикальная дробность, создаваемая репликами, маркирует зону речи персонажа.

Вместе с тем, исследователи обнаруживают примеры, когда отсутствие визуальной маркировки также несет определенную смысловую нагрузку. Анализируя рассказ А. Чехова «Архиерей», В. И. Тюпа замечает, что один из абзацев, начинающийся как речь повествователя, «завершается медитацией героя, доносимой до нас в двухголосой форме несобственно-прямой речи. Но переход от первой формы ко второй практически

не ощутим. Он приходится на четвертую фразу, где инспективный ракурс повествования (Когда он укрывался одеялом) сменяется интроспективным ракурсом (захотелось вдруг за границу), а далее – по сути дела, замаскированным перформативным высказыванием самого персонажа (нестерпимо захотелось!). Это незакавыченное высказывание продолжается двумя последующими фразами как не выделенная графически реплика согласия героя со словами о нем нарратора» [4, с. 54].

Наблюдения показывают, что, например, в прозе таких писателей как Гоголь, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой ярко противопоставлены объемные описательно-повествовательные блоки текста, в которых один абзац может занимать страницу или полстраницы типографского текста, и диалоговые фрагменты. Таким образом, пространство страницы кажется максимально плотно заполненным, и визуальное впечатление от текста монолитное. Выдвинутое теоретиками положение об описании как одной из основных характеристик эпического произведения («описание, то есть воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного» [5, с. 299]) получает и визуальное обоснование. Произведения классиков XIX века считаются образцом прозаического дискурса. В прозе классического типа плотность заполнения страницы наибольшая: эпический тип мышления предполагает неторопливую, обстоятельную описательность, детализацию, психологизм в качестве основных элементов, формирующих пространство повествования. Поэтому в текстах классического типа линейность зафиксирована как на нарративном, так и на визуальном уровне. В то же время в прозе Гончарова и Лескова другое соотношение визуально маркированных блоков текста: малый объем абзацев в описательно-повествовательных частях предопределяет частоту использования отступов, поэтому визуальный облик текста приобретает более дробный, чем у вышеназванных авторов, характер.

Что касается визуальных определителей жанра, то здесь, как и относительно специфики и сути этого литературного понятия, возможны спорные вопросы. Тем не менее, визуально определяемый объем произведения можно считать одной из составляющих теоретической модели жанровой структуры произведения, которая формировалась в ходе литературной традиции, где отдельное внимание уделялось акцентированию установки на аудиторию, определяющей этот объем.

Суммируя противоречивые мнения по жанровому вопросу, Н. Д. Тамарченко указывает, что острота проблемы вызывает необходимость «опереться на такое объективное и доступное точным наблюдениям

свойство текста, как его “величина”, и установить определенную зависимость между нею и содержанием. Особенно популярен этот подход в изучении эпических жанров» [6]. В данном аспекте проблемы выделяют корпус коротких нарративов и пространные повествовательные тексты. Хотя еще Ю. Н. Тынянов, к работам которого восходит высказанная идея, утверждал, что одна и та же величина текста в различных литературно-исторических контекстах может означать совершенно разное. Тем не менее, опираясь на идеи Я. Мукаржовского, М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, М. Мак-Люэна о восприятии его как конвенционально организованной деятельности, логично квалифицировать визуально определяемый объем текста как маркер канонического жанра.

Указанные выше особенности визуального облика прозаического текста характеризуют тексты классического типа XIX века, продолжают функционировать в XX веке и в новейшей литературе. Но важно заметить, что в XX веке существовал большой корпус произведений неклассического типа с другой визуальной организацией, отражающей коренные изменения в принципах заполнения пространства страницы, что, в свою очередь, было обусловлено изменившимися принципами повествования. Текст неклассического типа имеет другую степень плотности пространства страницы, физическое пространство которой представляется дробным; белое поле активизировано за счет таких визуальных элементов текста, как пробел, вертикально оформленные (в том числе драматургической разбивкой) фрагменты, отступ, лесенка, «фигурные» приемы. В прозе неклассического типа визуально-графические приемы выполняют функцию преодоления нарративной избыточности классического повествования, новый тип текста – визуально активный – предполагает изменения в отношениях «автор – читатель», требует активного читателя, способного улавливать и расшифровывать визуальные маркеры. Тексты неклассического типа имеют сложную симбиотическую структуру, где размыты основные жанрово-родовые признаки. Примеров тому множество. Один из ключевых – прозаическое творчество А. Белого, сформировавшего визуальную модель прозы неклассического типа, элементы которой были названы выше. Прозаические произведения писателей XX века – Ремизова, Хармса, Сапгира, Улитина – характеризуются усложненной родовой идентификацией, что имеет выражение в неклассическом визуальном облике, дискретном пространстве страницы.

Дискретность, даже деструкция (в том смысле, как предлагал это понятие Деррида – переразложение, модель для сборки) становится новейшей тенденцией литературного процесса. Современные писатели

актуализируют потенциал белого поля страницы, смешивая визуальные маркеры прозаического, стихотворного и драматического родов, в том числе через увеличение ширины левого и правого полей (Грауз), посредством немотивированных пробелов между словами и буквами (Оганджанов). Современная литература предлагает тексты, в которых активно задействован вещественно-зримый, пиктографический уровень языка, когда соединены изображение и слово. Исследователи русского авангарда рассматривают это явление как «конститутивный, определяющий прием» [7, с. 14]. Подобно тому, как в речевых формах вербальное уходит в изображаемое, авангардная современная литература тяготеет к изображению (не случайно так возрос интерес поэтов к возможностям визуального стихотворения). Эта особенность ярко проявляется в смешанных, креолизованных, поликодовых текстах, соединяющих в рамках художественного целого вербальный и авербальный компоненты, как, например, рисунки-пиктограммы в прозе Дениса Осокина. Такой рисунок от руки, легкий набросок подчеркивает момент стихийности мысли, непосредственной авторской воли и создает иллюзию рукописности, черновиковости, своего рода рисунка на полях рукописи. С точки зрения техники полуавтоматического рисования, можно говорить о самоманифестации характера автора. Таким образом явлена антропоидентичность текста, визуальный облик которого является проявлением феномена телесности сознания и понимается как художественная экспликация психологии и типа художественного мышления автора.

-
1. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.
 2. Гумилев Н. С. Стихи; Письма о русской поэзии. М., 1990.
 3. Бирюков С. Е. РОКУ УКОР: Поэтические начала. М., 2003.
 4. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиперей» А. П. Чехова). Тверь, 2001.
 5. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.
 6. Тамарченко Н. Д. Жанр // Теория литературы : учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
 7. Glanc T. Видение русских авангардистов. Praha, 1999.